CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA

CAPÍTULO oriental 24

la historia de la literatura uruguaya

LA POESIA DESPUES DEL CENTENARIO



CAPÍTULO oriental
la historia de la literatura uruguaya

Este fascículo ha sido preparado por el crítico Sr. Alejandro Paternain, revisado por el Dr. Carlos Maggi y adaptado por el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina.

CAPITULO ORIENTAL presentará semanalmente, en sus treinta y ocho fascículos, la historia de la literatura uruguaya. El conjunto abarcará un panorama completo, desarrollado en extensión y en profundidad, de las obras más representativas de la producción literaria nacional, desde la Conquista y la Patria Vieja hasta nuestros días. El lector podrá coleccionar el texto ilustrado de estos fascículos, para contar con un volumen completo al cabo de su publicación; simultáneamente, separando las tapas podrá disponer de una valiosa iconografía de la historia del país.

Los libros que acompañan a los fascículos formarán la "Biblioteca Uruguaya Fundamental".

24. La poesía después del Centenario



Pirandello en Montevideo. A su izquierda, Luisa Luisi y Roberto Ibáñez. A su derecha Fernán Silva Valdés. En el grupo se identifica a Sara Ibáñez y Fernando Pereda.

LA POESIA DESPUES DEL CENTENARIO

LA REVISIÓN Y EL DESPERTAR

La generación surgida entre 1915 y 1920 consolidaba sus características y se expandía en un quehacer señaladamente lírico, nutrida por la aceptación de una sociedad segura de sí misma y por la admiración y la aceptación de los escritores del 900, no obstante su consciente esfuerzo para superar el gastado repertorio del modernismo. La promoción siguiente, en cambio, se enfrenta a una áspera tarea y a una circunstancia social y estética de premiosa exigencia.

Generación del Centenario se la llama, no obstante las dificultades para delinear con nitidez sus fronteras cronológicas. Sus mismos integrantes contribuyen a esa dificultad, por su muy escasa conciencia de filiación generacional (o, al menos, por no preocuparse con exceso por tal filiación). Un sentido vivísimo del valor del individuo en el arte y de la dignidad del esfuerzo solitario —unido a la ausencia de quien inventase o propagase la conciencia de grupo— determina ese entorno borroso, al querer aplicar el criterio generacional a la tarea literaria de los años treinta.

Los balances y las miradas retrospectivas que impuso el Centenario ("Ciclo de conferencias sobre Literatura Uruguaya", plan Reyles, "El Diario del Plata") implicaron no sólo un examen del recorrido de la literatura en el Uruguay, sino la turbadora perspectiva de cuáles serían los territorios a explorar y hacia qué rumbos se lograrían las obras verdaderamente nuevas. La atmósfera empezó a cargarse de presiones, de signos inquietantes tanto dentro como fuera de fronteras. 1929 había señalado, a partir del "crack" en la Bolsa de Nueva York, una crisis económica mundial con su dura secuela en nuestro ambiente: disminución de la exportación de carnes, creación del comité de vigilancia económica, reducción de sueldos y gastos públicos, etc. De allí al golpe de estado de Terra, el 31 de marzo de 1933, mediaron pocos pasos que, una vez consumados, quebraron la seguridad institucional y aventaron la modorra de la "década rosada".

Más allá de fronteras, en la Europa donde todos los orientales —poetas o no— concentran sus proyectos y sus ilusiones, empezaban a darse los síntomas de la convulsión que estalló en 1936 con la guerra civil española, el fascismo convertido en amenazadora realidad, el estremecimiento beligerante que al fin culminó en la conflagración mundial de 1939. La crisis se abatía desde todos los sectores, todo era removido y puesto en tela de juicio. Dos años antes, en 1937, fue fundada la AIAPE, "Asociación de Intelectuales, Artistas y Periodistas" cuya finalidad era la defensa de la cultura. La vida creadora y espiritual se sentía amenazada y resultaba necesario acudir en su ayuda. El conformismo ya no logró sostenerse, no hubo paz ni lealtad entre hombres y gobiernos, Uruguay dejó de ser la Suiza de América y para seguir siendo por lo menos la Atenas del Plata necesitaba depurar y revisar sus emociones y sus propósitos.

UNA EXCEPCION: FERNANDO PEREDA

De todos los poetas que revelan sus perfiles a partir de los años treinta, Fernando Pereda es el único que no ha recogido sus poemas en libro. "La resistencia de Pereda a recoger en volumen su ya considerable obra lo sitúa en una zona limítrofe, casi fantasmal de nuestra literatura", anota Rodríguez Monegal en Literatura uruguaya del medio siglo. *También escribe: "...Pereda (que nace hacia 1900) es el único escritor uruguayo que se ha negado sistemáticamente a recoger su producción en libro con el pretexto de que está preparando, desde hace décadas, uno". ¿Afán de perfección? ¿Indeclinable autoexigencia? ¿Heroica voluntad para no caer en la tentación (que tan pocos poetas resisten) de publicar libros de versos? Es probable que buena parte de estas reservas exista: no en vano la búsqueda de la perfección es uno de los fundamentos de este período. Pero lo que obliga a destacar el hecho no es tanto la reticente conducta publicitaria del poeta, sino el reconocimiento unánime, por parte de la crítica nacional y extranjera y de los buenos lectores o gustadores de poesía, de la jerarquía de la parca producción de Pereda, esparcida en revistas y antologías. Excepción como lírico a quien no apremia el ansia del libro o de los libros propios; excepción como figura reconocida; excepción con alcance ejemplar, Fernando Pereda es imprescindible en todo panorama de la poesía contemporánea uruguaya, no por haber conquistado un público en el mercado literario sino (con prescindencia tal vez de público y mercado) por haber logrado lo más infrecuente y esquivo: la calidad.*



Sara de Ibáñez

Roberto Ibáñez con Vicente Aleixandre



LA DESCONFIANZA Y LA AMBICIÓN

La creación poética no podía escapar a esa fatalidad. Pero sería impropio esperar la revelación de poetas cívicos. Todo lo contrario. Mientras la poesía cívica hubiera implicado una generosidad publicitaria, un diapasón que sobrepasara los límites del yo y las dimensiones de la intimidad, una cierta torrencialidad para fustigar o para celebrar, la poesía de los años treinta se caracteriza, en sus mejores niveles, por una escasez de obra publicada, por una encarnizada búsqueda del poema corto, por un escrupuloso recuento de las emociones dignas de ser promovidas al grado poético.

Los caminos abiertos por la generación precedente resultaban insuficientes no sólo porque las circunstancias sociales e históricas inclinaban las preocupaciones poéticas por senderos de una dolorida y creciente lucidez sino por razones específicamente poéticas: el post-modernismo había agotado sus posibilidades y empezaba a entrar, (si no había entrado ya) en la repetición, en la fórmula prolongada, en la falta de verdadero enriquecimiento que algunas figuras mostraron una vez pasado el Centenario. De la vehemencia panteísta y el fervor disperso de Sabat Ercasty, de la persistencia personal de Juana de Ibarbourou, del ejercicio intelectual de Emilio Oribe, no era factible aguardar más que la consolidación de tendencias y maneras que ya en los años treinta les asignaba un perfil y un acento inconfundibles.

Entre los años 1925-28 se percibe una efervescencia de vanguardia, una plétora metafórica, una jocunda vena que prefiguran, al concluir la "década rosada", el afán de aventura estética y la paulatina conciencia de la realidad social que se desarrollará después del 30. Así, Parra del Riego lanza sus exaltados polirritmos (1925); Nicolás Fusco Sansone, **La trompeta de las voces alegres** (1925); Humberto Zarrilli, **Libro de imágenes** (1928) y Alfredo Mario Ferreiro, humorista lírico, restallante ultraísta, señala con sus libros **El hombre que se comió un autobús** (1927) y **Se ruega no dar la mano** (1930) el momento festivo, la irrupción juguetona, la risueña posibilidad de un camino vanguardista, la clausura de una década iniciada con el despliegue del post-modernismo y liquidada por el empeño actualizador de las corrientes de vanguardia. Sin embargo, tales aventuras y empresas tales fueron cuidadosamente cernidas por las exigencias de los poetas que crecieron y maduraron después del Centenario.

Demasiado temprano para lanzarse a una ruptura, no maduro aún el tiempo de una beligerancia demoledora, oponen, sin embar-

go, una concepción y una práctica de la poesía que —si a primera vista parecerían epigonales— representan, en realidad, un rechazo. Por un lado, manifiestan una desconfianza hacia los **fundamentos** poéticos de sus mayores; por otro, una ambición más tensa, más exigente, más continua: los principales poetas que advienen después del Centenario ambicionan conquistar las flores más estrictas de la poesía pura y del hermetismo. El alcance, el significado y la importancia del lirismo quedan subordinados a la creciente preponderancia de la conciencia artística, del rigor sin desmayos, de la lucidez creadora más intransigente. Grandes figuras de las letras europeas asistieron con su pensamiento y su poesía misma al esfuerzo creador de nuestros poetas. La voz de Rilke, por ejemplo, tuvo una resonancia innegable; Supervielle polarizó buena parte de la atención, orientó, sembró, iluminó; Juan Ramón Jiménez fue leído y venerado; la generación española del 27 avivó la gozosa conciencia del idioma; y la palabra de Valéry, ese "sacerdote de la inteligencia", como lo define Gaétan Picon, signó decisivamente el ambiente espiritual en ese tiempo. Su espíritu fue un verdadero soplo que despertó y congregó un modo de **estar** en la poesía y en el pensamiento. Su devoción por el rigor absoluto, heredado de Mallarmé, su genio para asumir con pasmosa lucidez la epopeya del espíritu creador, determinaron un alto grado de conciencia artística y una incansable búsqueda de la perfección.

La herencia del simbolismo es, pues, recogida y asumida sin que se vea en ello un caso de mera influencia sino de impregnación o contacto. Los mejores poetas de esta década asimilaron una atmósfera y, con ella, el necesario mito en torno al cual desarrollar las individualidades y alcanzar lo inédito: traspuesto el Centenario se va pautando —en diversas líneas y tendencias— el mito moderno de la poesía, para emplear una expresión de Marcel Raymond. Importa poco o nada (por lo menos en su superficie) el papel del poeta como reformador de sociedades o conductor de pueblos; la poesía concebida como un absoluto, expurgada de todo lo que no es ella misma, celosamente cultivada, fielmente adorada durante toda la existencia del poeta: eso es lo que importa a la generación del treinta.

Tal característica no implica uniformidad ni, mucho menos, decisiones conscientes; casi todos estos poetas han publicado, luego de treinta años de labor, muy pocos libros. Algunos, como Fernando Pereda, no han recogido aún en volumen una obra parca, dispersa en revistas y antologías; lo mejor de la producción de Ibáñez cabe en ciento veinte páginas; Selva Márquez deja de publicar poesía luego de la aparición de su tercer libro; Alvaro Figueredo muere a los cincuenta y ocho años, con sólo dos libros publicados. Juan Cunha, en cambio, presenta una producción torrencial. ¿Una excepción? ¿Una figura irreductible? Por lo menos, una larga búsqueda encarnizada. Todos son exigentes, todos vigilan su creación, reescriben, alcanzan una honda y decantada cultura. Mas a partir de allí, las diferencias personales los apartan y les hacen seguir sus propios caminos. Ese parentesco de actitud no supone una comunidad de lenguajes ni de zonas a explorar. La poesía posterior al Centenario dibuja un abigarrado período donde surgen, junto al hermetismo y a la perfección formal (Pereda, Ibáñez, Rodríguez Pintos), la experiencia religiosa y la rebeldía y la denuncia social (Esther de Cáceres, Selva Márquez); frente al decir inmediato y desnudo, (Beltrán Martínez, Líber Falco), la opulencia del idioma (Sara de Ibáñez), junto a la vivencia agónica de lo divino, (Clara Silva) y la irrupción de una fresca intuición evocadora (Juan Cunha).

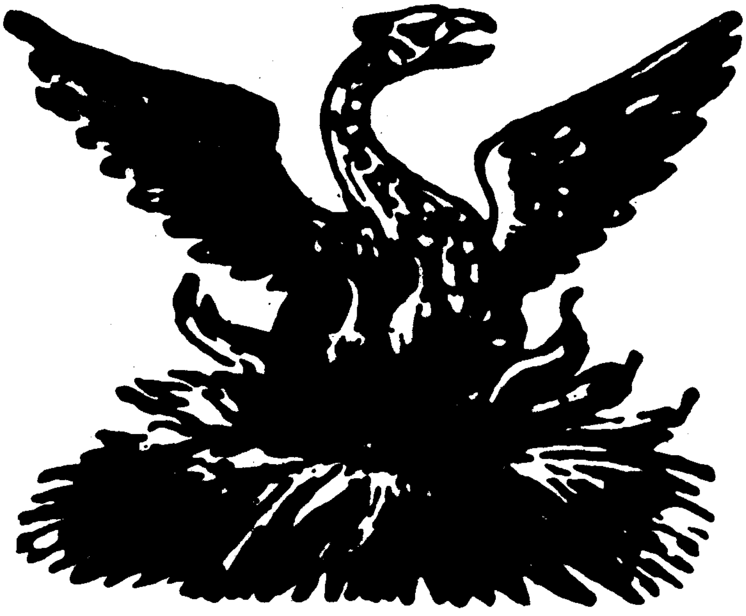
UNA CIENCIA DE SUSTITUCION

Pero no sería prudente proseguir sin interrogar los pensamientos poéticos que fundamentan la creación lírica de la década. No obstante la contención con que Fernando Pereda ha ido publicando su obra, es posible conocer su concepción de la poesía; o más exactamente, de su poesía. Antologías, artículos diversos, panoramas críticos, lograron recoger algunas formulaciones de una poética explícita a la que los líricos de la década —con más insistencia, sistema y escrúpulo que durante otros períodos— fueron adeptos. Pereda declara hallarse alejado tanto de la poesía pura como de la poesía social. No admite parcializaciones en el cometido poético. La poesía ha de ser una entidad en la que lo humano, lo humano total, ingrese activamente: "De dos poemas —ha escrito Pereda— el que tenga más contenido humano será más poema, siempre que en ambos estén presentes los elementos mágicos sin los cuales no hay poesía posible". "Contenido humano", "elementos mágicos", dos coordenadas que trazan el ámbito de un pensamiento poético totalizador, para el cual "el poema es inseparable de los acontecimientos de este mundo y las preocupaciones por un otro posible deben estar entre las mayores realidades. Desde el momento que así no ocurre, hay un comienzo de deshumanización. Lo vemos frecuentemente en la llamada "poesía pura" y en la de tema social: se vuelven ininteligibles como poesía y deshuma-

EL PAJARO Y EL PASTOR

Al término de una década que había conocido iniciaciones tan diversas como las de Sabat Ercasty y Juana de Ibarbourou, Emilio Oribe y Casaravilla Lemos, Juan Carlos Abellá y Basso Maglio, Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche, aparece el primer libro de un joven poeta oriundo de Sauce de Illescas, Florida. Su título fue El pájaro que vino de la noche; *su resonancia, inmediata; sus perspectivas, amplísimas. Romualdo Brughetti le asigna un lugar entre sus* 18 poetas del Uruguay. *Una atmósfera aérea, un ritmo generoso y largo, una presencia nocturna y una soledad que se agranda en el ámbito ciudadano, una vigorosa frescura, una límpida vida interior: Juan Cunha irrumpió, con sus diecinueve años, en un Montevideo hostil para las sensibilidades campesinas. Ese pájaro que vino de la noche será sostenido por la nostalgia; y la nostalgia, por la escondida voz que la proyectará a lo largo de los años. Desde allí será posible hallar uno de los núcleos temáticos en la obra que recorre senderos diversos y adopta estructuras de sorprendente variabilidad. Coloquial y hermético, juglaresco y refinado, mimético y auténtico, hábil en el soneto, exacto en la canción popular, influido (Neruda, Vallejo, Hernández, Juan Ramón, Lorca) e influyente, complejo en el poema de verso libre y amplio registro, reelaborador incansable de sus experiencias y hallazgos, Cunha se impone a las generaciones posteriores ya como un ejemplo (el ejemplo), ya como un adelantado o precursor que acompaña —atento receptor de las gramáticas en boga— las sutiles mutaciones del gusto, las preceptivas implícitas, las imposiciones de la hora y las urgencias de las convulsiones sociales.*

Inevitablemente, todos lo aceptan. Cada lector (o crítico en potencia) ha elegido en la vasta producción de Cunha y tiene su imagen del poeta. Así, hay quienes gustan el tono elegíaco y eglógico de Sueño y retorno de un campesino, *y rechazan el resto; hay quienes prefieren la osadía y la inmediatez de su coloquialismo y quienes, en cambio, exploran los mundos y trasmundos de la* Gestión terrestre. *Algunos sólo aceptan sus versos libres y desestiman sus canciones y sonetos; no faltan quienes desconfían de su pericia métrica, de la multiplicidad de sus tentativas y buscan —sin hallarla— la entraña viva de un poeta austero que castigue sus versos hasta dar con lo esencial. Muy pocos, en cambio, abarcan la totalidad de su poesía. Y ella ha de ser —tal vez— la única manera de enfrentarse con este "elusivo y proteico" poeta. Porque aquel adolescente del primer libro, transformado a lo largo de los años, mantuvo —ahondándola— la nostalgia de un pago cuya lejanía se convirtió en un obstinado y nutricio desarraigo, en una persistente melodía lanzada por ese pájaro venido de la noche y que el pastor de ahora recoge: un pastor nostálgico, memorioso de su infancia y de su campo, de los hombres, los caballos y los ríos, un pastor que añora, un pastor perdido.*



nizándose a fuerza de exclusiones, empobrecen lo claro oscureciéndolo o simplifican lo oscuro dándole una falsa claridad". Se trata de una concepción que no admite concesiones: si la poesía pudiera definirse, sería aquello que rechaza todo empobrecimiento, toda falsa claridad o todo oscurecimiento artificioso de la claridad. "Ninguna poesía verdadera es pura", expresó Pereda. Lo cual no excluye la convicción acerca de la pureza de la poesía. Pereda habla, sin duda, de la "poesía pura" convertida en fórmula, a punto de caer en la retórica de la exquisitez o en el juego de intelectualismo que no participa íntegramente en la aventura poética. Pero la poesía —admitida en su pureza, es decir, en su verdad, sigue presidiendo este pensamiento. Su poética implícita así lo atestigua: nunca asoma en sus poemas la menor concesión a la facilidad; un afán por obtener la máxima condensación y, a la vez, la máxima calidad, una austeridad inexorable y un cuidado de todos los elementos del poema (incluyendo su proverbial escrúpulo en la corrección de las pruebas) han obtenido pocas publicaciones, es cierto, pero en ellas han desaparecido las vacilaciones y las debilidades que afligen la obra de varios de sus contemporáneos, y también de sus antecesores y sucesores. Frente a las muchas tentativas por hacer entrar la poesía en el mundo como fuerza actuante, o reformadora, o propagadora, Pereda en cambio concibe al mundo ingresando en la poesía. Y si bien ésta constituye al cabo un absoluto, el poeta tiene claramente delineado su quehacer: "Es el que descubre y pesa los conjuros, el que posee una ciencia evidentemente triste —ciencia de sustitución— que lo conduce como nadie a una madurez mortal". Poseedor de una ciencia, el poeta adviene a una sazón clarividente, a un avecindarse en las fronteras de la muerte, descubriendo y pesando los conjuros, los contenidos mágicos de la vida. Pero no olvidemos que esa ciencia triste es una "ciencia de sustitución": el poeta no es aquél que desahoga sus emociones reprimidas ni el que expresa el júbilo sensorial ni el que canta opinando ni el que repasa elegíacamente los vericuetos de su yo. Es criatura alejada de la facilidad y de lo espontáneo. Poseedor de una ciencia de sustitución, transmuta realidades y obliga a las palabras a decir más de lo que dicen: no **esto como aquello** sino **esto es aquello.** No se trata de una concepción esteticista: la vida entera queda comprometida y esa "madurez mortal" es el precio que se paga.

Reléanse los poemas de Pereda: en ellos está presente la intensidad y el alcance de tal exigencia. Revelan un mundo interior singularísimo y compartible, y logran una condensación es-


LIBER FALCO

☆

Tiempo y Tiempo
(Poemas)

☆

Ediciones
A S I R
Montevideo

tricta de los elementos vitales. Y aquellos elementos de la dicción poética (imágenes, sonoridades del verso, ritmos, acentos) son hasta tal punto refundidos que el poema adquiere una inesperada unidad interior, un poder de transmitirse mediante una sola, breve, intensísima corriente emocional. Una presencia obsesiva de la muerte, una conciencia agónica parecen sustituir el énfasis del canto por un decir de violenta claridad. Sin embargo, el canto no desaparece nunca y esa claridad es muchas veces un deslumbramiento que instala en nosotros nuevas tinieblas. No hay asideros a la vista. No hay ideologías salvadoras ni testimonios de época ni denuncias de injusticias que sirvan de atajos. Una ciencia de sustitución que conduce a una madurez mortal: he ahí el único destino.

EL EXTERMINIO Y LA BARRERA

"Abomino de la **poesía pura** si impone el exterminio o el empobrecimiento de lo humano. Pero la reivindico si es barrera a los desafueros de la prosa, al descaro de lo previsible y lo directo, a la verminosa prosperidad del lugar común, al concubinato del fárrago y la ganga". Así escribe Roberto Ibáñez ("Comentario", Nº 54, 1967) en unas notas que tituló **Para una poética.** El centro de esta reflexión es la poesía pura, la cual ni deslumbra al poeta ni es objeto de su ciego rechazo. Se advierte una actitud de equilibrio: la poesía pura debe ser desechada si implica la aniquilación de lo humano (Ibáñez sabe que toda deshumanización es fatal para la poesía), pero ese rechazo no puede —no debe— ir tan lejos que prive al poeta de los beneficios de una "poesía pura". ¿Cuáles? En primer término, trazarle fronteras a la prosa para que no invada impunemente la zona (verdadera zona sagrada en esta concepción) de lo poético; impedir, en segundo término, la expresión directa cuyo único mérito sea la facilidad; prohibir, por fin, la infiltración de las impurezas, de los elementos no sometidos a la decantación, no rescatados del lugar común, no exigidos hasta rendir la sustancia valiosa y difícil de la poesía. Una concepción en la que se alían, con flexibilidad, lo humano y la quintaesencia. O más rotundamente: una concepción orientada hacia la quintaesencia de lo humano. Esta sería la única fórmula válida para Ibáñez, siempre que el pensamiento del poeta se sometiese de buen grado a una fórmula rígida. Porque otros pasajes de su poética nos alertan acerca del cuidado con que es menester manipular las fórmulas. Admite la búsqueda de la perfección, pero la distingue del virtuosismo: "...es carencia y a menudo impudor. En la verdadera

FEDERICO EN MONTEVIDEO

30 de enero de 1934. Proveniente de Buenos Aires, llega Federico García Lorca. El popularismo andaluz, la gracia del decir, el sentido poético de la lengua, pasan por Montevideo a través del autor del Romancero gitano. Varias conferencias pronunció Federico ante un público ávido entre el que se hallaban —no menos ávidos— nuestros líricos. El 6 de febrero, en el Teatro 18 de Julio, habló sobre "El duende, su teoría y su juego". El 9 del mismo mes, el tema fue: "Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre". El propio poeta interpretó algunas canciones. El día 14 el público montevideano le oyó hablar de sus impresiones sobre Nueva York, sobre el barrio negro de Harlem, sobre los "spirituals". Y también dijo muchos de sus poemas, algunos de los cuales permanecían inéditos Era el regocijo del idioma, el duende lírico encarnado en la figura del granadino. Faltaban aún dos años para el horror de la guerra, dos años para el crimen en Granada.



SUSANA SOCA O EL JUEGO Y EL TORMENTO

"Vivía su estado poético, su ser poético, en un aire de poesía y de sueño, que podían percibirse como un aura a su alrededor". Así traza Esther de Cáceres la figura de Susana Soca, quien fuera capaz de revelar, en el cruce de las décadas del treinta y del cuarenta, una constante inquisición en el proceso de la creación lírica, un rico venero donde apreciar una poética explícita y —fundalmente— implícita. De esta última es ejemplo casi toda su poesía; de la primera, las siguientes palabras que, con el título de "Definición" sirven de prólogo a Noche cerrada (1962): "La creación auténtica habla en un doble lenguaje, el directo y el indirecto. Sólo la proporción entre ellos es variable. Pertenecen al dominio de la grandeza poética la posibilidad de encarnar la multitud, el mundo real, las aspiraciones comunes, superadas y confundidas en una exaltación particular, y el poder de hacerlas oscuramente perceptibles para todos. Otro aspecto constante de la poesía es aquél en que el mundo presente está contenido, también, pero diluido, arbitrariamente mezclado, al parecer, con otras experiencias interiores; y, en general, es sólo claramente perceptible para quienes están más o menos familiarizados con el lenguaje de la poesía. Y así vemos el poeta como un ser que intenta describir sin tregua lo que sin tregua percibe en la vigilia y en los multiplicados planos del sueño. Se acerca con peculiar sigilo al silencio de las cosas, observa, describe, adapta el lenguaje a esas zonas próximas al silencio. Actúa al compás del río interior, tanto en la disciplina como en la libertad de la poesía, y transforma el habla de todos los días para que con una precisión alucinante sugiera sensaciones y formas experimentales y vistas antes de llegar a la palabra.

"El que crea, en el difícil acuerdo del juego y el tormento, hace su música, pero no puede escucharla nunca; si la oye, no puede reconocerla, porque se le aparece como si fuera indefinidamente otra. Sólo queda la presencia del juego y el tormento, desde el principio hasta el final. Pero otros escuchan; alguna vez la música se hace en ellos y, como siempre, ésta es la realidad de la poesía".

Susana Soca

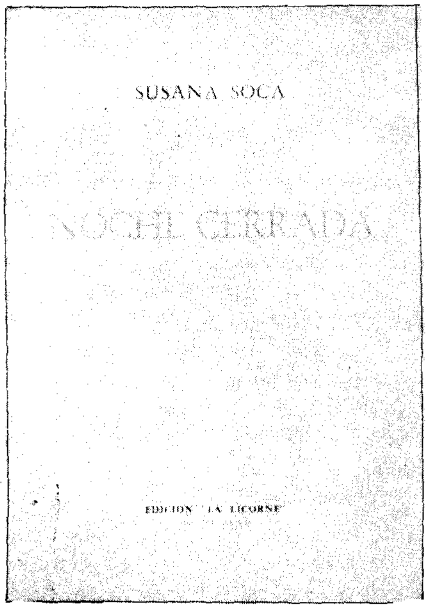






Sara de Ibáñez con Jules Supervielle





poesía, la perfección es discreto, silencioso atributo". Poeta consciente y reflexivo, creador lúcido, asevera que "la inspiración no inflige a la conciencia vasallaje ni ofuscamiento. La sirve, añadiéndole lucidez, bruñendo los obvios tesoros que lo cotidiano empaña o distrae". También señala coincidencia de elementos cuya raíz es detectable en las ideas estéticas y poéticas de la década del treinta: magia, poesía. "Poesía y magia coinciden", escribe Ibáñez. "Pero no hay aforismos para el encantamiento. El poeta que intentase explicarlo pararía —degradándose— en aprendiz de brujo".

Su desconfianza de los preceptos (o de los **slogans** que una época difunde) le permiten responder a las normas del catecismo literario y a los artículos de fe de los devotos del compromiso: "Aquí y ahora. ¿Esta es la contraseña del creador? Prefiero, sin borrarla, exce-

derla con otra: Siempre y dondequiera. (Recordando, eso sí, con Unamuno, que en arte no hay preceptos sino postceptos).

"El poeta que vela el mundo con sus párpados, no lo niega, lo sustituye. No escapa, muda de residencia. Tampoco se evade el que elige vivir con los ojos abiertos. Cada uno es fiel a sí mismo y asume —en pugna con tenaces dominios— el código leído en sus entrañas. Aunque el primero, a veces, abre los ojos; y el otro, a veces, los entorna.

"Hay, por tanto, un compromiso básico: el del poeta con sus propias entrañas".

Su concepción del hombre, inserta en una dimensión trágica, le lleva a la necesidad de lo absoluto: "Criatura trágica es el hombre. Porque le está señalado ser y acabar, intuir lo infinito con cuerpo perecedero, tenerse y no retenerse. De ahí, como contrapunto de la muerte, la contumacia de la fe y la necesidad de lo absoluto".

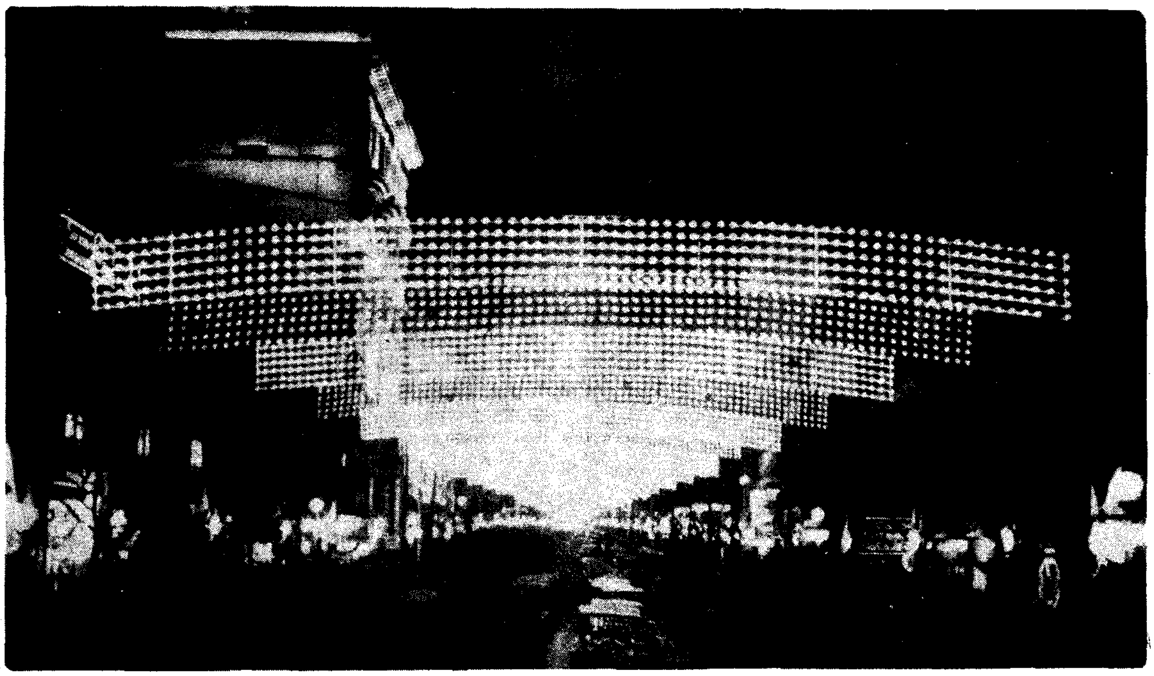
Reparemos en este término: absoluto. Se halla unido, inevitablemente, al otro término que preocupa a la actividad creadora de esta década: poesía. Aun a sabiendas de la dificultad, Ibáñez esboza su concepción de la poesía: "Necesidad de lo absoluto es la poesía. Forma de fe. Tentativa por la que el hombre crea y se obstina en crearse a imagen y semejanza de sí mismo. Para salvar en el canto su voz, su sangre, la terrestre aventura de sus huesos". Absoluto, fe, tentativa de crearse a sí mismo, búsqueda de la salvación: por diferentes caminos que Pereda, sin más puntos de contactos que el sentido de una absorbente sacralización de lo poético, adviene Ibáñez sin embargo a una no menos imperativa identificación entre poesía y absoluto. Y lo que en Pereda era una ciencia de sustitución que conducía a una madurez mortal, en Ibáñez representa un agónico esfuerzo por salvarse transfigurándose. En ello radica, creemos, el rasgo individual del poeta, el que impide comparaciones con sus coetáneos. La estructura de sus composiciones es un modo de organización en la que se apresa el movimiento interior que quiere ser objetivado: entrañas de fuego, condensaciones del ardor, aliento incandescente. Poesía de la transfiguración, podríamos llamarla, en el sentido de rehacer, en su totalidad, una figura humana; de alcanzar a través del canto, su íntima verdad. Asunción valiente de su ser tal como es; pero desgarramiento profundo al emprender la transfiguración del que se es en acuerdo con su destino. "La poesía es el testimonio de mi ser", ha escrito Ibáñez. "Mi envoltura más cierta. No en lo cotidiano, que sobrellevo como máscara y cáscara, sino en la poesía estoy y soy. Por ella intento reconocerme y ser reconocido. Con ella exceder lo perecedero. Transfigurarme en ella".

RELIGIOSIDAD, AVENTURA, CIRCUNSTANCIA

Otras voces, otras actitudes, dan fe de esa búsqueda estética, de ese gusto por la decantación lírica, por lograr una poesía de formas impecables, de meditados contactos con lo más escogido de la poesía europea (principalmente francesa y española). Carlos Rodríguez Pintos ha dado composiciones en las que trasluce un fino espíritu, sobre todo cuando trata formas fijas, el soneto o la octava real, como en su magnífico **Canto de amor.** En algunos casos (Cipriano Vitureira) la inicial inclinación hacia la pureza lírica se orienta luego hacia un quehacer de tonalidades sociales; en otros, la muerte temprana impide la plena maduración (María A. Bonavita); a veces (Blanca Luz Brum) van disipando en el ardor de la vida una voz necesitada de disciplina y reposo. Pero ese fervor por la poesía (una Poesía con mayúscula) tiene, en esta década, su contrapartida: la poesía lleva a la experiencia religiosa, a la certidumbre y al fervor de la fe. En esta línea, la obra de Esther de Cáceres, iniciada en 1929 con **Las ínsulas extrañas** mantiene una unidad temática constante. En su último libro, **Tiempo y abismo** (1965), los temas religiosos ahondados y asumidos con un tono de crecido ardor y devoción intensa, aparecen tratados con un delicadísimo sentido de la musicalidad, con una pureza y una transparencia como no encontramos iguales en nuestra poesía femenina. Se trata de una experiencia poética y religiosa en la que no hay patetismos ni rebeldías. Su poesía es alabanza y su alegría, transfiguración. En ella lo trágico no entorpece el hilo continuo de su música; no convierte sus desgarramientos en espectáculo ni sus ansias de transfiguración en notas estridentes y altivas. Está tan lejos del narcisismo como puede estarlo todo temperamento lírico que sabe de veras en qué consiste la presencia de espíritu. "Todos los poemas representan caminos de renunciamiento y desnudez", escribió Esther de Cáceres a propósito de su obra. Voz de certidumbre y de plenitud, ha bebido en las fuentes más vitales de la tradición cristiana: los Evangelios, San Agustín, San Juan de la Cruz, Maritain. Nostalgia y esperanza se fusionan en su obra, con las cuales ésta adquiere una difusa tonalidad de amanecer, una luz sobrenatural que baña ese mundo de símbolos a los que la poetisa insufla nueva vida y nuevas armonías.

Una nutrida falange de voces femeninas asume, sin sobrepasarla, la línea de aceptación, de embeleso casi místico, de arraigo en

Iluminación del Centenario: avenida 18 de Julio



la fe que con tanta jerarquía y hondura ilustra Esther de Cáceres. Las más importantes: Sarah Bollo (1904) (**Diálogo de las luces perdidas**, 1927; **Nocturnos del fuego**, 1931; **Ciprés de púrpura**, 1944); María Adela Bonavita (**La conciencia del canto sufriente**, 1928); María E. Muñoz (**Horas mías**, 1924; **Lejos**, 1926; **Puñado de agua**, 1931).

Avanzada ya la década, o, mejor dicho, pasada la década, esta línea de experiencia religiosa reaparece —en su vertiente femenina— en una obra de dramático acento e intensos tonos: **La cabellera oscura** (1945), de Clara Silva, inicia una trayectoria que a través de **Memoria de la nada, Los delirios, Las bodas, Preludio indiano, Guitarra en sombra**, configuran la existencia de una personalidad cuyas características principales se encuadran en el vigor de su voz, en la desgarrada conciencia con que enfrenta una problemática religiosa, en la angustiada —y exasperada— manifestación de una agónica experiencia interior. Sus maneras expresivas van desde el verso libre ("...la versificación libre en todo el poemario", escribe Francisco Espínola a propósito de **La cabellera oscura**, "presenta sin embargo una severidad sometida al mismo rigor general que impera bajo el afán de justeza, de limpidez, de adecuaciones exactas") hasta las formas ceñidas y estrictas del soneto (**Los deli-**

rios), sin olvidar la experiencia realizada en su último libro, **Guitarra en sombra** (1964): fusión del tono trascendente y de la circunstancia inmediata en la que motivaciones de raigambre popular y localizadas en nuestro ambiente se integran en esa "rebeldía vital" de que habló Fryda Schultz de Mantovani como actitud persistente de la poesía de Clara Silva. De ese modo, su experiencia religiosa representa una crisis, una búsqueda, una lucha; el amor, el amor divino fundamentalmente, es dolor, patetismo, vacilación: "¿Qué busco, qué no busco, vacilante? / Apurando distancias vanamente, / a un tiempo soy amor, amada, amante". (**Los delirios**).

Distinta por los temas, por la escritura, por el tono de sus composiciones, Selva Márquez ha publicado **Viejo reloj de cuco** (1935), **Dos** (1937) y **El gallo que gira** (1941) y no ha retornado al verso. Pero es posible advertir en ella una apertura hacia la realidad circundante y hacia la problemática social, adelantándose a Clara Silva y extendiendo hacia un ámbito de más colorida objetivación la sensibilidad espiritual que fluía en los versos de Esther de Cáceres. ¿Qué aporta Selva Márquez a la lírica posterior al Centenario, a ese panorama en el que se conjugan la aspiración a la poesía pura y la luz de la fe convertida en símbolo y en música? En primer término, una transfiguración poética de su contorno cotidiano unida a una intensa piedad por las criaturas débiles, la infancia, los solitarios, los desamparados. Junto a ello, una crispación, un vislumbre de horrores alma adentro que buscan (y muchas veces hallan) imágenes audaces como expresión necesaria. Algunos de sus poemas (tal vez los más felices) parecen haber surgido con sólo acentuar la trama interna, el trasfondo mítico de las leyendas o cuentos destinados a los niños. A veces, Selva Márquez extrae sus mejores momentos de esos remansos de paz, de dichoso recogimiento en donde la vida asume sus diarias epifanías. Y cuando surge en sus versos la comprobación de la injusticia, la visión de un rostro humano desfigurado por las presiones y las trampas sociales, el equilibrio ajusta su tono y evita que el poema se desnaturalice en un vago impulso de indignación o denuncia.

Sara de Ibáñez con León Felipe



Es la suya una poesía en la cual lo concreto de las circunstancias aparece firmemente dibujado, en que la ironía y la íntima amargura se conjugan con la visión de lo cotidiano y la realidad ciudadana muestra sus sombras y sus dolores a igual distancia, siempre, de la estampa o del periodismo lírico. Calles, hombres que caminan en la noche, los oficios, la joven que cose y sueña: vidas de la ciudad enclavadas en un contexto en el cual la subjetividad de

la escritora parece amenguarse pudorosamente para dar lugar a la presencia de otros seres. No la ciudad vista a través de un yo que la recorre morosa y melancólicamente, sino la circunstancia ciudadana poblada de subjetividades, entre las que el yo de la poetisa una conciencia que registra, interpreta, rev

Un sentido muy hondo, muy sostenido, muy honrado y puro de la tentativa estética, de la búsqueda de nuevas posibilidades, se encuentra en la obra de Álvaro Figueredo. Exigente y audaz, popular y culto, denso y complejo, vinculado a la aventura surrealista de la que supo rescatar su individualidad, Figueredo, iniciado en 1936 con **Desvío de la estrella**, ma dura lentamente hasta dar en 1956 su **Mundo a la vez,** libro cabal y logrado, aunque difícil de acceder, desafiante en su ilogismo, de tonos intensos. Ni la brevedad de su obra ni su muerte acaecida en 1966 impiden reconocer en él a uno de los más aventurados buceadores en la entraña poética, a uno de los más independientes teorizadores. "Adopto una poesía adicta", escribirá, "al orden y al delirio, a la coherencia del núcleo temático y a la irracionalidad del discurso, a un equilibrio entre la efusión y el efugio".

LA DESNUDEZ Y LA FIESTA DEL IDIOMA

En los años finales de esta década se inician dos poetas a los que importará —antes que el hermetismo o la búsqueda de la pureza poética— la versión fiel y directa de un sentimiento de la vida, de una intuición que cabría en unos pocos términos: soledad, viril melancolía, fraternidad, aceptación del mundo cotidiano, nostalgia. En 1939 se publica **Despedida a las nieblas** de Beltrán Martínez; en 1940, **Cometas sobre los muros** de Líber Falco. Hoy se hace forzoso considerar a ambos poetas en forma conjunta. En efecto, un tono similar los vincula entre sí; hay en ambos un modo directo en el decir, una expresión que huye sistemáticamente de la retórica, de la forma prestigiosa, del ritmo consagrado. Buscando evitar que la métrica piense por ellos, se entregaron a una cuidadosa iluminación de sus mundos interiores, para mostrar algunas verdades que pudieran comunicarse eludiendo la seducción del lenguaje. Ambos son autores de escasa obra, no obstante haber logrado Falco, cerrado su ciclo por la muerte, una influencia evidente entre muchos poetas más jóvenes, que no la tuvo Beltrán Martínez. Sin embargo, éste nos parece mejor dotado que Falco en el terreno expresivo. Su verso posee un registro más amplio y una musicalidad que no fue nunca en Falco (ni quiso que lo fuera) prerrogativa de su obra. El mundo de éste es auténtico pero reducido;



Roberto Ibáñez con Ramón Gómez de la Serna



y su lenguaje, desnudo y seco. Probablemente la luminosidad de la figura del hombre haya creado en torno a su obra una adhesión incondicional y una arraigada veneración profundamente conmovedora; pero si se analiza su poesía con una mirada puramente crítica, habrán de descubrirse fallas, caídas, tonos reiterados. No es posible, sin embargo, sustraerse al influjo de esa voz tan primariamente desoladora ni al atractivo de ese acento tan desamparado y tan nuestro. Es un curioso fenómeno el que ocurre con esta poesía: la sentimos imprescindible a pesar de ser conscientes de sus flaquezas. Se nos aparece como un testimonio poético: de ahí tal vez el respeto que Falco suscita en todo enfoque. Su melancolía es la nuestra, la de todos; pero desearíamos, quizás, otra expresión, otra fuerza, otro lenguaje para ese desolado y cotidiano naufragio. ¿Pudo haber sido Beltrán Martínez el poeta que llevara a su culminación esa línea? No parece probable, hasta el momento. Su segundo libro no mantiene el nivel del primero, en el que figuran algunos de los poemas más hermosos publicados en ese año de 1939, año tan cargado de acontecimientos en nuestras letras. (Por ejemplo, el poema **Oh, frentes**).

La experiencia lírica de Pedro Picatto hubiese desembocado —probablemente— en un ámbito de equilibrio. Pero su angustiosa existencia, sus torturas ante la deformidad física, su vivir soportando la desgracia, sin más armas que su pureza de corazón y su ternura, su muerte a los 36 años, le impidieron concretar la obra que auguraba. Destellos de patetismo, mundo interior a punto de estallar, grito contenido aunque audible a veces: ahí quedó apresado el poeta que hubiese podido ser plenamente.

Frente a la austeridad, heredera sobre todo en Falco del rigor que caracterizó el comienzo de la década, cabe esperar el amplio y riquísimo disfrute de los sentidos idiomáticos, la sabia compenetración de las formas que también se habían insinuado en los años treinta. Pero insinuado tan solo. Porque es en 1940, al publicarse **Canto** de Sara de Ibáñez cuando la fiesta del idioma adviene plenamente a nuestra lírica.

El desarrollo ulterior de su obra confirmó esa condición evidente y la crítica (o más sencillamente, nuestros observadores literarios) empezaron a no ver más que esa perfección, esa aristocracia del espíritu y ese hermetismo llevado a cabo como en un dichoso estado de facilidad. La lira o el soneto en manos de Sara de Ibáñez adquirían la densidad, la sonoridad, la opulencia verbal propias de esa línea lírica



El sello de La Licorne

que puede entroncarse con lo mejor de la producción hispánica del 27 y, entre nosotros, con la sabiduría en el decir de un Julio Herrera y Reissig. Pero no pocos errores de apreciación empezaron a tejerse en nuestro ámbito. Gustada y comprendida a fondo en el extranjero, su poesía, difícil sin duda, ha sido inculpada de frialdad que se emboza en perfección idiomática; así, su implacable gobierno rítmico excluiría una sensibilidad hacia las zonas que llamaríamos, a falta de palabras mejores, trascendentes o existenciales. Ello revela, precisamente, penuria de sensibilidad en el juicio. La sabiduría idiomática de Sara de Ibáñez es ya, desde el comienzo, una forma incontrastable de sensibilidad, de compenetración absoluta entre la intuición lírica y los secretos del lenguaje. Metros, estrofas, rimas, combinaciones rítmicas, tonalidades, acentos, no son formas que la poetisa se imponga desde afuera en un empeño por moldear la sustancia más o menos informe del hallazgo poético, del discurrir emotivo, de la materia prima del poema; son su modo de ser en el mundo, su personal respuesta ante la incitación indeclinable de la vida. Se advierte en su poesía una fuerza espiritual que asciende a zonas donde es difícil seguirla; una transparencia casi mística, un sentido de las potencias vivas de la naturaleza, una percepción finísima de lo que llamaríamos, con una expresión de Jean Giono, el canto del mundo. "Entiendo a la poesía como un ejercicio de misterio", señaló una vez Sara de Ibáñez. "Y en esto no hay superstición. Quizá, sí, convicción religiosa".

Pero la autora de **Canto** sabe adentrarse en el aire de su tiempo. Toda una sección de **Las estaciones y otros poemas** (1957) lleva como subtítulo la palabra "Intemperie". Y el poema **No puedo** constituye una espléndida confirmación de lo que señalamos. Podrá reprocharse que no es ésa la línea más cabal de Sara de Ibáñez, que su obra queda representada por otras zonas, por un ámbito de pureza estética, y que "la única fiesta que acepta es la de las palabras", según observó Jorge Carrera Andrade; pero es imposible negar que esa otra línea existe, que su obra puede expandirse hacia regiones imprevisibles y su madurez ofrecer tonalidades aún más amplias y densas. Su último libro, **La batalla** (1967), condensa y reafirma las virtudes de una personalidad de excepción. Y como tal, solitaria. Su mundo lírico, luminoso y hermético, adentrado ahora en la íntima lid del alma en sus relaciones con lo divino, se recorta sin parangones en un panorama que —a partir de la década del 40— adopta un lenguaje cuyos tonos no son los de la autora de **Canto**.

BIBLIOGRAFIA BASICA

OBRAS DE LOS AUTORES INCLUIDOS EN LA ANTOLOGÍA:

Esther de Cáceres — **Las ínsulas extrañas** (1929); **Canción de Esther de Cáceres** 1931); **Libro de la soledad** (1933); **Los cielos** (1935); **Cruz y éxtasis de la pasión** (1936); **El Alma y el Ángel** (1937); **Espejo sin muerte** (1941); **Concierto de amor** (1944); **Antología** (1945); **Mar en el mar** (1947); **Paso en la noche** (1957); **Los cantos del destierro** (1963); **Tiempo y abismo** 1965).

Juan Cunha — **El pájaro que vino de la noche** (1929); **Guardián oscuro** (1937); **Tres cuadernos de poesía** (1937); **Cuaderno de nubes** (1945); **Seis sonetos humanos** (1948); **Variación de rosamía** (1952) **Cancionero de pena y luna** (1953); **Triple tentativa** (1954); **Hombre entre luz y sombra** (1955); **Pequeña antología**, selección de Wilda Belura (1957); **Gestión terrestre** (1956-59); **A eso de la tarde** (1961); **Pastor perdido** (1966).

Líber Falco — **Cometas sobre los muros** (1940); **Equis andacalles** (1942); **Días y noches** (1946); **Tiempo y tiempo** (1956).

Alvaro Figueredo — **Desvío de la estrella** (1936); **Mundo a la vez** (1956).

Sara de Ibáñez — **Canto** (1940); **Canto a Montevideo** (1941); **Hora ciega** (1943); **Pastoral** (1948); **Artigas** (1952); **Las estaciones y otros poemas** (1957); **La batalla** (1967).

Roberto Ibáñez — **Olas** (1925); **La danza de los horizontes** (1927); **Mitología de la sangre** (1939); **La frontera** (1961); **La frontera y otras moradas** (1966).

Selva Márquez — **Viejo reloj de cuco** (1935); **Dos** (1937); **El gallo que gira** (1941).

Beltrán Martínez — **Despedida a las nieblas** (1939); **Memorial** (1940); **Los pasos por la estrella** (1957).

Fernado Pereda — No recogió aún su obra en volumen. Algunas antologías que recogen poema suyos: R. Brughetti: **18 poetas del Uruguay**; D. L. Bordoli: **Poesía uruguaya contemporánea**; A. Paternain: **36 años de Poesía uruguaya.**

Pedro Picatto — **Poemas del ángel amargo** (1937); **Las anticipaciones** (1944).

Carlos Rodríguez Pintos — **La casa junto al mar** (1916-18); **El Sol, el Mar y yo** (1920-22); **Columbarium** (1930); **Dos oraciones a la Virgen** (1931); **Dos poemas** (1931); **Suicidio** (1937); **Distancia y un poema en el océano** (1937); **Antología poética** (1940); **Canto a la Gloria de América** (1942); **Doce poemas** (1943); **Canto de Amor** (1946); **Memoria funeral del héroe** (1955); **Camposecreto** (1961); **Tres elegías de la ciudad de los ahorcados** (1967).

Clara Silva — **La cabellera oscura** (1945); **Memoria de la nada** (1948); **Los delirios** (1954); **Las bodas** (1960); **Preludio indiano y otros poemas** (1961); **Guitarra en sombra** (1964), **Antología** (1966).

Susana Soca — **En un país de la memoria** (1959); **Noche cerrada** (1962).

OBRAS SOBRE LOS AUTORES O QUE ESTUDIAN PARCIALMENTE ESTE PERÍODO:

Alberto Zum Felde — **Antología de la poesía uruguaya contemporánea** (1935).

Romualdo Brughetti — **18 poetas del Uruguay** (1937).

Julio J. Casal. — **Exposición de la poesía uruguaya** (1940).

Hugo Emilio Pedemonte. — **Nueva poesía uruguaya** (1958).

Domingo Luis Bordoli — **Antología de la poesía uruguaya contemporánea** (1966).

Alejandro Paternain — **36 años de poesía uruguaya** (1967).

En *CAPÍTULO ORIENTAL*

Nº 25.

NARRADORES DE CAMPOS Y PUEBLOS: JUAN JOSÉ MOROSOLI

y junto con el fascículo, el libro,

TIERRA Y TIEMPO,

de Juan José Morosoli

- NUEVO SENTIDO DE LA NARRACION GAUCHESCA.
- UN NOVELISTA: MAGALLANES.
- MOROSOLI, UN TESTIGO SANGUINEO Y VERAZ.
- EL CAMPO SIN LITERATURAS.
- EL DRAMA BRUTAL DEL PAISAJE.
- LA SOLEDAD VENCEDORA Y LA SOLEDAD QUE SE CONQUISTA.
- AMORES COMO FIEBRES.
- LOS TRES DESEOS DE HERNANDEZ.
- ¿UN ARTE IMITADO?



Montevideo: Obelisco.

Este fascículo, con el libro
LOS POETAS DEL CENTENARIO
(antología)
constituye la entrega N.° 24
de CAPITULO ORIENTAL



Vista de 18 de Julio hacia el centro desde la Plaza de Cagancha, iluminada durante los festejos del Centenario.

Impreso en Impresora Rex S. A., calle Gaboto 1525, Montevideo, en setiembre de 1968.
Comisión del papel - Edición amparada en el art. 79 de la ley 13.340